



HEINRICH SCHÜTZ

KLEINE GEISTLICHE KONZERTE

Heft 12

Fünf Konzerte für ein bis zwei Soprane und Baß

Der Herr schauet vom Himmel
Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nütz
Wenn unfre Augen schlafen ein
Das Blut Jesu Christi
Joseph, du Sohn Davids

BARENREITER-AUSGABE 3432

Inhalt

	Seite
Der Herr schauet vom Himmel (Sopran und Baß)	5
Die Gottseligkeit (2 Soprane und Baß)	9
Wann unsre Augen schlafen ein (Sopran und Baß)	12
Das Blut Jesu Christi (2 Soprane und Baß)	16
Josoph, du Sohn Davids (2 Soprane und Baß)	20

HEINRICH SCHÜTZ

Kleine geistliche Konzerte

für ein bis fünf Singstimmen und Generalbaß

Für den praktischen Gebrauch eingerichtet und herausgegeben von
Wilhelm Ehmann

Little Sacred Concertos

for one to five voices and thorough-bass

arranged and edited for practical use by

Wilhelm Ehmann

Heft: 12

5 Konzerte für ein bis zwei Soprane
und Baß

Part 12:

5 Concertos for one and two
Sopranos and Bass

(Generalbaßbearbeitung von Horst Soenke)

(Thorough-bass realisation by Horst Soenke)



Bärenreiter-Ausgabe — 3432 — Bärenreiter-Edition

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

Es erschienen / Present are:

Partitur mit beigelegter Generalbaßstimme / Score with Bc-Part

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 1958 / Printed in Germany

Vormort

Der originale Titel des Werkes lautet:

„Erster Theil Kleiner Geistlichen Concerten / Mit 1. 2. 3. 4. und 5. Stimmen, sampt beygefügetem Basso Continuo vor die / Orgel, / In die Music versetzt / Durch / Heinrichum Sagittarium, / Churf. Durchl. zu Sachsen / Capell-Meister. / Primus. / Cum Privileg. Seren. Sax. Elect. / Leipzig /. In Vorlegung Gottfried Grossens Buchhändl. / Gedruckt bey Gregor Ritzschen. / Anno MDCXXXVI.“¹

Die Sammlung besteht aus zwei Teilen; der erste Teil erschien 1636 in Leipzig und enthält 24 Konzerte, der zweite Teil kam 1639 in Dresden heraus und umfaßt 31 Stücke.

In den Widmungen der beiden Teile heißt es: »Welcher Gestalt unter anderen freyen Künsten / auch die löbliche Music / von den noch anhaltenden gefährlichen Kriegs-Läufften in unserm lieben Vater-Lande / Teutscher Nation / nicht allein in großes Abnehmen gerathen / sondern an manchem Ort ganz niedergelegt worden / stehet neben andern allgemeinen Ruinen und eingerissenen Unordnungen / so der unselige Krieg mit sich zu bringen pfleget / vor männlichches Augen... Unterdessen aber / und damit mein von Gott verliehenes Talentum in solcher edlen Kunst nicht ganz ersitzen bleiben / sondern nur etwas wenigens schaffen und darreichen möchte / habe ich etliche kleine Concert auffsetzen / und gleichsamb als Vor-Boten meiner Musicalischen Werck / zur Ehre Gottes anjeho herausgeben... zwar muß ich mich schemen / mit einem so kleinen und schlechten Wercklein vor deroelben zu erscheinen / Nun aber die Bosheit der Tzeigten / den freyen Künsten widrigen Zeiten / meinen anderweit / sonder Ruhm / bey Handen habenden bessern Wercken / das Liecht nicht gönnen wollen / hat es bey diesen geringen für diffimal verbleiben müssen. Sollten aber die Tzeko unter den Waffen gleich als erstickten / und in den Roth getretenen Künste / durch Gottes Güte / zu voriger Würde und Werth wieder erhoben werden / mir auch der Höchste biss dahin das Leben fristen würde / wil so dann bey E. Hochfürstl. Durchl. mit einem reichern Pfande / meiner schuldigkeit nach / einzukommen / ich unvergessen sein...“

Heinrich Schütz bezeugt hier, daß diese kleinen Werke ganz aus den großen Nöten und harten Entbehrungen des Dreißigjährigen Krieges entstanden sind. Daher verzichten sie auf alle obligaten Instrumente, daher beschränken sie sich in der Stimmigkeit, daher bleibt ihre Form knapp und gedrängt, daher erwächst ihre Wortauslegung aus tiefster Erschütterung. Die Konzerte gehen über Psalmverse, Evangelien- und Epistel-Sprüche, Kirchenlieder und Meditationen. Ihr Stil koppelt die ungebundene, affektgetriebene „Oratorie“ der südlichen Monodie mit der strengen Wort-Ton reihenden Arbeit nordischer Polyphonie.

Die „Kleinen geistlichen Konzerte“ haben von jeher zu den volkstümlichsten Werken des Dresdener Hofkapellmeisters gehört, was sich allein schon durch die zahlreichen Abschriften und Nachdrucke zeigt². Wir meinen, daß uns heute diese kleinen Kostbarkeiten in besonderer Weise ansprechen. Die Zeit des Dreißigjährigen Krieges und unsere Zeit der Weltkriege schafft für diese Werke eine gleiche Aufnahmebereitschaft und verleiht ihnen ähnliche Lebensbedingungen. Für die pädagogische Ausbildung unserer jungen Sänger sind sie uns unentbehrlich geworden; sie verbinden eine begrenzte technische Schwierigkeit mit der Vermittlung eines sicheren

Preface

The original title of the work reads:

„Erster Theil Kleiner Geistlichen Concerten / Mit 1. 2. 3. 4. und 5. Stimmen, sampt beygefügetem Basso Continuo vor die / Orgel, / In die Music versetzt / Durch / Heinrichum Sagittarium. / Churf. Durchl. zu Sachsen / Capell-Meister. / Primus. / Cum Privileg. Seren. Sax. Elect. / Leipzig /. In Vorlegung Gottfried Grossens Buchhändl. / Gedruckt bey Gregor Ritzschen. / Anno MDCXXXVI.“¹

The collection consists of two parts; the first was published in Leipzig in 1636 and contains 24 concertos, the second appeared in Dresden in 1639 and comprises 31 pieces.

The dedication of both parts runs: "Praiseworthy music, amongst other free arts, has not only fallen into great decline through the constant perils of war in the beloved Fatherland of our German nation, but in many places is discontinued altogether, standing side by side with other general ruins and prevalent disorder, as is the usual outcome of unholy warfare in the eyes of Everyman . . .

In the meanwhile however, and in order that the talents given me by God in such a noble art do not remain quite unused, but rather may create and offer some little thing, I have composed and also published to the Glory of God as samples of my musical work, sundry little concertos . . . I must confess that I am ashamed to appear before your Highness with such a small and unworthy little work. Now however, the wickedness of the times, adverse to the free arts, prevents my special renown, gained elsewhere, from being brought to light through the medium of better works, it must remain limited on this occasion. However, should the arts, at present suppressed by force of arms and trodden in the mud, be by God's goodness raised up again to their former dignity and honour, and if the Almighty spares my life until then, my duty shall be pledged to present your Highness with a richer gift, that I may not be forgotten . . ."

Heinrich Schütz here establishes the fact that these little works were created by the great necessities and hard privations of the Thirty-years War. For this reason obbligato instruments were abandoned and the part-writing was limited; the form remained limited and concise and the interpretation of the text awakens the deepest emotion. The concertos include verses from the Psalms, the Gospels and the Epistles, church hymns and meditations. Their style unites the unrestrained, emotion-laden oratorio of southern monody with the strict note-to-a-syllable style of northern polyphony.

The Little Sacred Concertos have at all times belonged to the most popular works of the Dresden Court Kapellmeister, as is shown by the numerous copies and reprints². We are of the opinion that these little gems are of particular interest to us today. The period of the Thirty Years War and that of our World Wars created the same type of receptive attitude for these works amidst similar living conditions. They have become indispensable for the pedagogic education of our young singers; they unite a limited technical difficulty with the means to a secure perception of style. The simple and concise form of the musical language makes these little concertos suitable for use in many ways, so that they are of value as models for solo items in the church service. The body of solo voices extends to a quintet in this collection. This provides a welcome opportunity for reviving the art of the solo ensemble which we have almost lost sight of³. If our choirs have

¹ Cf. Philipp Spitta, Heinrich Schütz, Complete Works, Leipzig 1887, Vol. 6, and the original print in the Landesbibliothek, Kassel. Sign. 4c. Mus. 121, 1, 2.

² Cf. Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz, Kassel 1936, p. 434.

³ Cf. Wilhelm Ehmann, Heinrich Schütz in unserer musikalischen Praxis, in: Bekenntnis zu Heinrich Schütz, edited by Karl Voetterle, Baerenreiter-Verlag 1954, and Nachlese zum 6. Heinrich-Schütz-Fest, Musik und Kirche, Jg. 24 (1954), Heft 2, pp. 65 ff.

¹ Vgl. Philipp Spitta, Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, Leipzig 1887, Band 6, dazu den Originaldruck in der Landesbibliothek Kassel, Sign. 4 c, Mus. 121, 1, 2.

² Vgl. Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz, Kassel 1936, S. 434.

Stilempfindens. Die knappe und verdichtete Art der musikalischen Aussage macht die kleinen Konzerte vielseitig verwendbar, so daß sie uns auch als Muster gottesdienstlichen Solosingens gelten. Der Verband der Solostimmen wird in dieser Sammlung bis zum Quintett erweitert. Das gibt uns die willkommenen Möglichkeit, an ihnen die Kunst des solistischen Ensemble-Singens, die wir nahezu eingebüßt haben, neu zu gewinnen³. Wenn unsere Chöre in den letzten Jahren an der „Geistlichen Chormusik“ Schützens ihr Singen erneuert haben, so werden unsere Solisten in den nächsten Jahren an den „Geistlichen Konzerten“ desselben Meisters die solistische Ensemble-Kunst neu erlernen müssen. Auch unsere zeitgenössische Musik kann bei der Schaffung neuer geistlicher Konzerte solchen Mustern nicht entraten; und wo auch immer in unserer Gegenwart diese schwierige Aufgabe angefaßt wurde, ist Schütz der Lehrmeister gewesen. Was der Komponist „gleichsam als Vor-Boten meiner musikalischen Werk“ bezeichnet, sind wir heute geneigt, als besondere Höhepunkte dieses Werkes selbst zu nehmen; in der Knappheit, Dichte und Tiefe der wortträglichen Aussage gelten uns diese „Vor-Boten“ schlechthin als Vor-Bilder. So groß erscheint uns die „Gleich-Zeitigkeit“ (Dietrich) zwischen ihm und uns.

Die praktische Ausgabe hält sich im wesentlichen an die Richtpunkte, die Hans Hoffmann beim Beginn dieser Reihe aufgestellt hat⁴. Sie soll den Urtext möglichst erkennen lassen, aber dennoch dem Praktiker wünschenswerte Hilfen vermitteln:

1. Die Stücke wurden nach Besetzungsgruppen gegliedert und zusammengefaßt.
2. Die Wahl der Tonart und der Tonhöhe richtet sich nach dem durchschnittlichen Umfang der heutigen Stimm lagen. Unterschiede ergeben sich z. B. dadurch, daß wir die Sopran- und Altpartien heute vielfach durch Frauen ersetzen müssen, während Schütz hier Knaben verwandte oder als Altus eine hohe Männerstimme singen ließ.
3. Bei der Anlage der modernen Partitur wurden die Taktstriche im Abstand einer Semibrevis (o) gesetzt. Das Original geht darin nicht so folgerichtig vor. Die Singstimmhefte zeigen im Druck überhaupt keine Gliederung. Der Benutzer des Kasseler Exemplares hat gelegentlich mit Tinte oder Blei Gruppierungen vorgenommen, in verschiedenen Abständen. Das Generalbassheft jedoch weist schon im Druck Gliederungsstriche auf, und zwar bei allen Solokonzerten, da in diesen Fällen die Singstimme dem Generalbass beige druckt ist. Bei den Ensemblestücken fehlt auch hier die Einteilung. Die Striche sind oft im Abstand einer Brevis gesetzt, variieren jedoch häufig. Die Ausgabe verkürzt die Notentwerte im ungeraden Takt auf die Hälfte. Nicht eingeklammerte Vorzeichen stehen im Original; eingeklammerte Vorzeichen deuten Erhöhungen, Erniedrigungen oder Auflösungen an, die sich sinnvoll aus dem Urtext als Wille des Komponisten ergeben. Hinzugefügte Taktzahlen dienen bei den Proben der raschen Orientierung.
4. Phrasierungsbögen und Atemzeichen sind vorsichtig eingefügt worden. Die Atemzeichen gelten auch als Gliederungsmittel. Eingeklammerte Atemzeichen mögen, wenn die Luft ausreicht, übersungen werden, andernfalls kann hier ein möglichst kurzes „Schnapp-Atemen“ eintreten. Bei Kadenzten wird man tiefe Töne gelegentlich nach oben oktavierem wollen, sie sind durch kleine Noten gekennzeichnet worden.

³ Vgl. Wilhelm Chmann, Heinrich Schütz in unserer musikalischen Praxis, in: Bekenntnis zu Heinrich Schütz, hrsg. von Karl Bötterle, Bärenreiter-Verlag 1954, und Nachlese zum 6. Heinrich-Schütz-Fest, Musik und Kirche, Jg. 24 (1954), Heft 2, S. 65 ff.

⁴ Vgl. u. a. Vorwort zu Heft 1, Vier Konzerte für Sopran, hrsg. von Hans Hoffmann, Kassel 1940.

renewed their singing in the last few years through the sacred choral music of Schütz, so must our solo singers in the years to come learn anew the art of the solo ensemble through the Sacred Concertos of the same master. Furthermore, our contemporary musicians, in creating new sacred concertos, cannot dispense with such models; and where in our times this would become a difficult task, so Schütz presents himself as teacher. What the composer designates as "samples of my musical work", we today are disposed to accept as particular high-lights of this work; in the simplicity, poetry and sincerity of rich literary expression, we value these "samples" rather as "examples". So great appears to us the similarity between our times and his.

The practical edition maintains in essentials the principles which Hans Hoffmann laid down at the beginning of this series⁴. They should permit the Urtext to be recognisable as far as possible, but nevertheless offer all desirable assistance to the practical musician:

1. The pieces are arranged and collated in groups of similar combinations.
 2. The choice of key and range is adjusted to the average compass of present-day singers. Differences arise, for example, because today we must allocate soprano and alto parts to female voices, whereas Schütz employed boys or a male alto.
 3. In the lay-out of a modern score the bar-lines occur at intervals of a semi-breve (o). The original is not quite so consistent in this. The printed voice parts generally have no bar lines. The user of the Kassel copy has occasionally marked groupings in ink or pencil at different intervals. The thorough-bass part however has bar lines in the printed copy, particularly in the solo concertos, since in the case of these the voice part is printed with the thorough-bass. The bar divisions are also lacking in the ensemble pieces. The bar lines are often given at the interval of a breve, but frequently vary. In this edition, the note values are halved in triple time movements. Accidentals not enclosed in brackets are in the original; bracketed accidentals indicate a raising, lowering or restoring of pitch where it would appear to be the composer's intention in the Urtext. Bar numbers are added for ease of reference at rehearsal.
 4. Phrasing and breath marks have been added with caution. The breath marks serve also as phrasing marks. Breath marks in brackets may be ignored if the singer has sufficient breath; if not, the shortest possible snatch-breath should be taken. In cadences low notes may occasionally be taken at the octave as indicated by small notes.
 5. The thorough-bass was at one time left very much to the improvisation of the player⁵. Variations were constantly made according to opportunity, the character of the voice and the instrument, the inventiveness of the player. In order not to anticipate this performing practice, or limit in advance the various methods of performance, the thorough-bass has been realised here as sparingly as possible. The player may look upon the printed copy as a model for his own improvisation. It is frequently in four parts; with a weaker voice, unsuitable organ stops and so on, it may be reduced to three parts by leaving out the notes printed in small type.
- The player should make use of short imitative passages and ornamentation in the cadences in order sensibly to enliven the music. In his title, Heinrich Schütz expressly

⁴ Cf. i. a. preface to Part I, Four Concertos for Soprano, edited by Hans Hoffmann, Kassel 1940.

⁵ Cf. Friedrich Blume, Zur Generalbass-Praxis der Schuetz-Zeit, Musikantengilde Jg. 5 (1927), Heft 4, pp. 76 ff.; Herbert Birtner, Fragen der Aufführungspraxis, insbesondere der Continuo-Besetzung bei H. Schuetz, in Deutsche Musikkultur, III (1938/39), Heft 4, pp. 269 ff.; Gerhard Kirchner, Der Generalbass bei Heinrich Schuetz, Diss. Freiburg/Br. 1957 (not printed).

5. Der Generalbaß ist weitgehend der Improvisation des Spielers überlassen gewesen⁵. Nach Gelegenheit und Raum, nach Beschaffenheit der Gesangsstimme und des Instrumentes, nach dem Einfallsreichtum des Spielers erscheinen Änderungen stets gegeben. Um dieser freien Musikerpraxis nicht vorzugreifen und die verschiedenen Ausführungsarten nicht von vornherein zu hemmen, wurde der Generalbaß hier so sparsam wie möglich ausgesetzt. Der Spieler mag den Saß als Modell für die eigene Improvisation ansehen. Vielfach ist er vierstimmig gehalten; bei schwacher Solostimme, bei ungeeigneten Registern der Orgel u. ä. mag man durch Fortlassen der kleingedruckten Noten überall zu einer durchsichtigen Dreistimmigkeit kommen. Der Spieler nütze die Möglichkeit aus, durch kleine Imitationen und Verzierungen an den Radenzen den Saß sinnvoll zu beleben. Als Tasteninstrument für den Generalbaß nennt Heinrich Schütz im Titel ausdrücklich die Orgel. Außerdem setzt Schütz im Originaldruck des Generalbaßheftes über jedes Stück folgerichtig die Bezeichnung „Organum“. Nach dem Brauch der Barockzeit sind jedoch auch andere Tasten- und Zupfinstrumente möglich. Der hier gegebene Saß wurde vornehmlich auf die Orgel gerichtet. Verwendet man Cembalo- oder Lauteninstrumente, scheue man sich nicht, vollgriffige Arpeggien, belebende Durchgänge und ornamentale Verzierungen anzubringen, vor allem, wenn die Singstimmen „stehen“ und an den Schlüssen.

Michael Praetorius, der mit Heinrich Schütz auch persönliche Verbindung gehabt hat, schreibt in seinem Quellenwerk *Syntagma musicum* (III, S. 108), daß der Generalbaß „gar simpliciter und schlicht, doch so fein und lust es immer möglich“ zu spielen sei; auch möchte er eine „feste beständige, vollautende und continuirte Harmoniam führen, so die voces humanas gleichsam als tragen, und bald heimlich und still, bald widerumb stark und frisch geschlagen werden, nach der Qualitet und Menge der Stimmen, auch nach gelegen des Orts und des Concerts“. Bei aller „Schlichtheit“ soll der Generalbaß also keineswegs starr gehandhabt werden, sich den wechselnden Erfordernissen des Saßes nicht nur anpassen, sondern ihn prägend mitgestalten. Auch in Hinsicht auf die Registerwahl macht Praetorius Vorschläge. „Zu den Concertat-Stimmen“ empfiehlt er, „im Rückpositiv ein sanftes gelindes und liebliches Gedächtes oder ander stilles Flöitwerck“ zu wählen (S. 86). Hier denkt der Verfasser zweifellos an die Begleitung von solistischen Knabenstimmen und an eine verzierende Erweiterung der Grundharmonien durch organistisches „Lauffwerck“. Praetorius kennt aber auch eine andere Art der Registrierung, wobei er offenbar die Begleitung von ausgewachsenen Stimmen, vielleicht auch in einem größeren Ensemble mit einem unverzierten Saß im Auge hat: „Denn weil der Organist . . . gar simpliciter, mit feinen Concordanten und Syncoptionibus, ohne eipige Diminutiones vnd Coloraturen, zu solchen Concertat-Stimmen schlagen oder spielen muß, so klinget es vff dem Flöit-Werck gar zu schlecht, vnd vn-anmutig: Vff dem Regal oder andern Schnarr-Wercken aber, welche fast den Posaunen gleich resonieren, ist die Harmonia viel anmuthiger, wenn man fein zierlich, gravitisch vnd langsam, ohne einige Diminutiones den Gesang tractiret“ (S. 91). Im verzierten Generalbaßsaß schlägt Praetorius also ein Flöten-, im unverzierten ein Schnarr-Werk vor.

Ein Melodieinstrument in Baßlage sollte immer mitgehen; in den Exequien fordert Schütz sogar einen 16-füßigen Violone. Für diesen Zweck ist eine Baßstimme

mentions the organ as the keyboard instrument for the thorough-bass. In addition, Schütz consistently puts the indication „organum“ over each piece in the original print of the thorough-bass part. Other keyboard or plucked instruments are possible, however, according to the custom of the baroque period. The realisation given here is principally intended for the organ. If cembalo or lute are used the player should not be afraid to introduce full arpeggios, passing notes and ornaments, particularly when the vocal line is static, and in closing passages. Michael Praetorius, who had personal associations with Schütz, writes in his *Syntagma musicum* (III, p. 108) that the thorough-bass should be played „quite simply and plainly but as clearly as possible“; also it should provide „a firm, sonorous and continuous harmony to support the human voices appropriately; sometimes calmly and quietly, again vigorous and lively, according to the quality and quantity of the voices, the place and the music“. However simple, the thorough-bass should never be treated rigidly; it must not only be suitable for the changing requirements of the movement, but be impressively moulded upon it. Furthermore, Praetorius makes suggestions for the choice of stops. He recommends „in accompanying solo voices a quiet, mild lieblich Gedeckt or other quiet flute stop on the Rückpositiv“. Here the writer is doubtless thinking of the accompaniment of boys' solo voices and an ornamental extension of the fundamental harmony through typical organ passage-work. Praetorius however recognises also another form of the art of registration, in which he obviously has in mind the accompaniment of mature voices, perhaps in a large ensemble in an unornamented passage: „Whilst the organist must play suitably for such solo voices with concords and suspensions without diminutions and florid passages, it may sound much too slight and unsuitable on flute stops; on the regal or other reed stops however, which sound almost like trombones, the harmony is much more agreeable, if one treats the vocal line gracefully, gravely and slowly, without diminutions“ (p. 91). Praetorius thus suggests flute tone for an ornamented thorough-bass and reed tone for an unornamented passage.

A melodic instrument should always play the bass line; in the Exequien Schütz requires a Violone at 16' pitch. A bass part is expressly added for this purpose. The thorough-bass player should read the text attentively and be well aware of how to differentiate between uniform metrical values and agogic expressive playing. One should not overlook the fact that the thorough-bass has to give the music rhythmic impulse in addition to its predominant harmonic function.

The figuring of the original is not always complete and consistent; it needs supplementing. Occasional accidentals in brackets are either reminders of the tonality or indicate that the respective accidentals are suggestions by the editor. These bracketed signs should always be taken into consideration.

For performance, the text should be studied in the first place, since it determines the music. The text should be read through silently and its sense and structure clearly understood. It should then be spoken aloud in the natural voice. Finally it should be recited in monotone in the middle register of the voice, the consonants clearly enunciated, and at the same time the word-picture should be built up in the mind. At this point one should already endeavour to maintain a quiet, flowing tone, well supported by long breaths. Only on this basis is it possible to give a clean performance of the runs and ornaments (martellato). In singing, the word-image should be presented with intensity through the musical phrase. Within a clear fundamental frame-work, determined by the metrical lay-out of the Netherland motets, there must be a free, emotional con-

⁵ Vgl. Friedrich Blume, Zur Generalbaß-Praxis der Schütz-Zeit, Musikantengilde Jg. 5 (1927), Heft 4, S. 76 ff.; Herbert Birtner, Fragen der Aufführungspraxis, insbesondere der Continuo-Besetzung bei H. Schütz, in: Deutsche Musikkultur, III (1938/39), Heft 4, S. 269 ff.; Gerhard Kirchner, Der Generalbaß bei Heinrich Schütz, Diss. Freiburg i. Br. 1957 (ungedruckt).

eigens beigelegt worden. Die Generalbaß-Spieler sollten stets den Text aufmerksam mitlesen und zwischen gleichmäßig ablaufenden mensuralen Werten und agogisch „sprechendem“ Spiel wohl zu unterscheiden wissen. Man darf dabei nicht übersehen, daß der Generalbaß bei aller vorherrschenden und harmoniegebundenen Funktion dem Saß auch rhythmische Impulse zu geben hat.

Die Bezifferung des Originals ist nicht immer vollständig und folgerichtig; sie läßt Ergänzungen zu. Gelegentlich eingeklammerte Vorzeichen sollen an die Tonart erinnern oder auch darauf hinweisen, daß die betreffende Erhöhung als Vorschlag des Bearbeiters gilt. Man sollte die eingeklammerten Vorzeichen stets berücksichtigen.

Für das Musizieren arbeite man zunächst den Text aufmerksam durch, da die Musik ganz von ihm bestimmt wird. Man lese sich stumm in den Text hinein und mache sich seinen Sinn und seine organische Gliederung deutlich. Dann spreche man ihn klingend in natürlicher Betonung. Schließlich „rezitiere“ man ihn auf einem Ton mittlerer Stimmhöhe, löse alle Konsonanten in Klang auf und lasse zugleich die Wortbilder plastisch vor sich erstehen. Schon hier bemühe man sich um einen ruhigen, strömenden Ton mit langem Atem auf sicherer Stütze. Nur von dieser Grundlage aus ist eine saubere Ausführung der Läufe und Verzierungen (im *Martellato*) möglich. Beim Singen lasse man darauf die Vorstellung des Wortes mit aller Intensität in der musikalischen Geste aufgehen. Innerhalb eines klaren Grundmaßes, das von den Mensur-Ordnungen der Niederländischen Motette bestimmt wird, muß eine freie, affektive Gestaltung nach dem Vorbilde der Monodie Monteverdis geschehen. Die Kadenzten sind voll auszusingen. Innerhalb dieser Richtpunkte ist die dynamische Gestaltung in enger Verbindung mit dem Wort zu entwickeln, wobei man keineswegs einer puristischen Starrheit verfallen darf, sondern die Verdichtung der „Affekte“ hingebend mitvollziehen soll. Dazu seien hier einige sparsame Vorschläge erlaubt, die natürlich variiert werden können, denn im Umgang mit jeder Sänger-Individualität wächst sich ein Werk selbst zurecht⁶.

formity to the prototype of Monteverdi's monody. The cadences should be sung full out. Within these limits the dynamic shape must be developed in strict conformity with the words; thus one should on no account lapse into a puristic rigidity but should abandon something to the emotions. For this purpose a few little suggestions may be permitted here, which naturally may be varied, since a work may legitimately take on different aspects according to the individuality of the singer⁶.

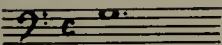
(Translated by Laurence Swinyard)

⁶ Es wird dringend empfohlen, in der Vortragsart die Auffassung des Komponisten selbst einzuholen. Vgl. dazu: J. Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Leipzig 1926, das Kapitel: Von der Singe-Kunst oder Manier, S. 30 ff. Wenige kurze Hinweise seien hier erlaubt. Heinrich Schütz verwendet nicht nur in der Komposition, sondern auch in ihrer Musizierart seine jungen italienischen Studien: „Cantar alla Napolitana oder d'affetto ist eine nur dem Sänger zustehende Manier, weil selbige nur allein einen Text für sich finden . . . Sie besteht aber darinnen, daß der Sänger fleißig den Text beobachtet und nach Anleitung (deselbigen) die Stimme moderirt . . . Solches geschieht auf zweyerley Weise, einmal in Beobachtung der bloßen Worte, zum andren in Anmerkung ihres Verstandes . . . Das erste bestehet in rechter Aussprache der Worte, die er singend fürbringen soll, . . . Das andere ist der Verstand der Wortte, (und) ist noch viel nothwendiger, als das Vorige . . . Aus den verstandenen Worten sind die affecten abzunehmen, so darinnen fürkommen, die vornehmsten affecten aber, so man in der Musica repraesentiren kann, sind Freude, Traurigkeit, Zorn, Sanftmuth und dergleichen . . . In Freude, Zorn und dergleichen heftigen affecten, muß die Stimme stark, muthig und heftig seyn . . . Hingegen bey traurigen, sanftmüthigen, und solchen Worten ist besser, daß man gelindere Stimme gebrauche, . . . daneben muß man in dieser Art affecten eine langsamere Battuta (Schlag, Tempo) in jenen aber eine geschwindere gebrauchen. Ein mehrers wird ein guter Sänger aus Anleitung seines judicii, und andere Sänger Exempel entlehnen . . .“ Vgl. außerdem Paul G ü m m e r, Gesangliche Gestaltung der Kleinen Geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz, in: Festschrift zum 10jährigen Bestehen der Westfälischen Landeskirchenmusikschule in Herford, hrsg. von Wilhelm E h m a n n, Darmstadt 1958.

⁶ It is strongly recommended that the composer's own interpretation regarding the manner of performance should be studied. Cf. J. Mueller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schuetzens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Leipzig 1926, the chapter: Von der Singe-Kunst oder Manier, pp. 30 ff. A few short hints are given here. Heinrich Schütz made use of his youthful Italian studies, not only in composition, but also in performance. „Cantar alla Napolitana or d'affetto is one of the styles available only to the singer who finds a suitable text . . . It is only successful, however, if the singer diligently studies the text and modifies the voice according to it . . . This may be done in two ways, first studying the bare words and secondly noting their meaning . . . The first achieves correct pronunciation of the words which have to be brought out in singing . . . The other is the meaning of the words and is much more important than the first . . . From the meaning of the words arise the emotional effects. The principal emotions which one can represent in music however, are Joy, Sorrow, Anger, Gentleness and the like . . . In Joy, Anger and similar impetuous emotions, the voice must be strong, bold and resolute . . . in sorrowful, gentle and similar words it is better to use a milder voice, . . . moreover in the one type of emotion one should use a slow beat (tempo), in the other a quick one. Some singers will take a good singer as guidance and borrow from his example.“ See also: Paul Guemmer, Gesangliche Gestaltung der Kleinen Geistlichen Konzerte von Heinrich Schuetz, in: Festschrift zum 10jährigen Bestehen der Westfälischen Landeskirchenmusikschule in Herford. Edited by Wilh. Ehmman. Darmstadt 1958.

NACHWEISE

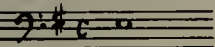
Der Herr schauet vom Himmel (1. Teil, Nr. 11)

Originale Notierung: 

Die Neuausgabe transponiert das Werk um einen Ganzton nach oben.

Text: Psalm 14, 2 und 3.

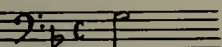
Die Gottseligkeit (1. Teil, Nr. 18)

Originale Notierung: 

Die Neuausgabe transponiert das Werk um eine kleine Terz nach oben.

Text: 1. Tim. 4, 8.

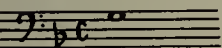
Wann unsre Augen schlafen ein (2. Teil, Nr. 11)

Originale Notierung: 

Die Neuausgabe transponiert das Werk um einen Ganzton nach oben.

Text: Vers drei des Liedes „Christ der du bist der helle Tag“, ERS 354.

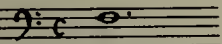
Das Blut Jesu Christi (1. Teil, Nr. 17)

Originale Notierung: 

Die Neuausgabe transponiert das Werk um einen Ganzton nach oben.

Text: 1. Joh. 1, 7.

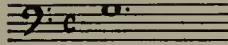
Joseph, du Sohn Davids (2. Teil, Nr. 18)

Originale Notierung: 

Die Neuausgabe transponiert das Werk um einen Ganzton nach unten.

Text: Matth. 1, 20 und 21.

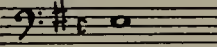
Der Herr schauet vom Himmel (Part 1, No. 11)

Original notation: 

Transposed a tone higher in the new edition

Text: Psalm 14, v. 2 & 3

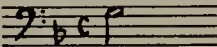
Die Gottseligkeit (Part 1, No. 18)

Original notation: 

Transposed a tone higher in the new edition

Text: 1. Tim. 4, 8


Wann unsre Augen schlafen ein (Part 2, No. 11)

Original notation: 

Transposed a tone higher in the new edition

Text: Third verse of the hymn "Christ der du bist der helle Tag"

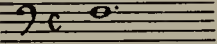
Das Blut Jesu Christi (Part i, No. 17)

Original notation: 

Transposed a tone higher in the new edition

Text: 1. John. 1, 7

Joseph, du Sohn Davids (Part 2, No. 18)

Original notation: 

Transposed a minor third lower in the new edition

Text: Matth. 1, 20 and 21

Der Herr schauet vom Himmel

Takt 1 Gelassen, kantabel *mf*

Takt 38 Im Maß, kurz

Takt 56 In Art des Sprechgesanges, linear

Takt 59 Bestimmt, auf Klang *f*

Takt 62 Wie 56

Takt 71 Wie 59

Takt 73 Wie 56

Takt 78 Wie 59

Die Gottseligkeit

Takt 1 Gewiß, klar im Maß *mf*Takt 26 Anziehen, aufhellen *f*

Wann unsre Augen schlafen ein

Takt 1 Strömend, verhalten *mp*Takt 5 Großlinig schwingend, im Zeitmaß gestrafft *mf*

Takt 16 Wie 1

Takt 24 Wie 5

Takt 33 Wie 1

Takt 39 Wie 5

Takt 50 Mit bittender Geste, stufend *mf*

Takt 61 Knappe, plastische Sprache

Takt 64 Wie 1

Takt 68 Wie 61

Takt 70 *f*

Das Blut Jesu Christi

Takt 1 Strömend, verhalten *mp*Takt 9 Freudig, wortbetont *mf*

Takt 20 Wie 1

Takt 32 Wie 9

Takt 50 Wie 1

Takt 63 Wie 9

Takt 69 *f*

Joseph, du Sohn Davids

Takt 1 Rufend, weitbogig *f*Takt 14 Im Maß, knapp sprechen *mf*

Takt 24 Fließender

Takt 41 Strömend, auf Klang *f*Takt 57 Klares Maß, zusichernd *mf*

Inhalt

	Seite
Der Herr schauet vom Himmel (Sopran und Baß)	9
Die Gottseligkeit (2 Soprane und Baß)	13
Wann unsre Augen schlafen ein (Sopran und Baß)	16
Das Blut Jesu Christi (2 Soprane und Baß)	20
Joseph, du Sohn Davids (2 Soprane und Baß)	24

Der Herr schauet vom Himmel

Heinrich Schütz

Sopran

Baß

Generalbaß

Der Herr schau = et vom Him = mel auf der

Der Herr schau = et vom Him = mel auf der

Men-schen Kin = der,

Men-schen Kin = der, auf der Men-schen Kin = der, auf der Men-schen Kin =

der Herr schau = et vom Him =

20 25

der, der Herr schau = et, der Herr schau =

mel auf der Men-schen Rin = der, der Herr schau = et, der Herr

4 # 6 #

30

et vom Him = mel auf der Men-schen Rin = der, auf der

schau = et vom Him = mel auf der Men-schen Rin = der,

30

7 6 4 3

35 40

Men-schen Rin = der, daß er se = he,

auf der Men-schen Rin = der, daß er se = he, ob je = mand flug

35 40

6

45

ob je = mand flug sei, daß er se = he, daß er se = he, daß er

sei, daß er se = he, daß er se = he, daß er

45

6 5 6

50 55

se = he, ob je = mand flug sei und nach Gott fra = = ge,

se = he, ob je = mand flug sei und nach Gott fra = = ge,

50 55

4 #

a = ber sie sind al = le ab = ge = wi = chen und al = le = samt un = tüch = tig, da ist fei = ner, der

6 5 6 5 6 5

60

Gu = tes tu, auch nicht — ei = ner,

a = ber sie sind al = le ab = ge =

60

6 5

65

wi = chen und al = le = samt un = tüch = tig, da ist fei = ner, der Gu = tes tu, auch nicht — ei =

65

6 5 6 5 b #

a = ber sie sind al = le ab = ge = wi = chen und al = le = samt un = tüch = tig, da ist fei = ner, der
 ner, a = ber sie sind al = le ab = ge = wi = chen und al = le = samt un = tüch = tig, da ist

70
 Gu = tes tu, auch nicht — ei = = ner, a = ber sie sind
 fei = ner, der Gu = tes tu, auch nicht — ei = = ner

75
 al = le ab = ge = wi = chen, a = ber sie sind al = le ab = ge = wi = chen,
 und al = le = samt un = tüch = tig, und al = le = samt un =

80
 auch nicht ei = = ner.
 tüch = tig, da ist fei = ner, der Gu = tes tu, auch nicht ei = = ner.

Die Gottseligkeit

Heinrich Schütz

Sopran

Die Gott = Je = lig = feit

ist zu al = len

Din = gen

nütz,

Sopran

Baß

Generalbaß

Die Gott =

#

6

#

5

10

die Gott = Je = lig =

Die Gott = Je = lig =

feit

Je = lig = feit

ist zu al = len

Din = gen

nütz,

10

7 (#)6

15

feit

ist zu al = len

Din = gen

nütz,

ist zu

al = len

Din =

= gen

nütz,

die

Gott = Je = lig =

feit

ist zu

al = len

Din =

15

6

4

#

20

die Gott = se = lig = feit ist zu al = len, ist zu al = len, = gen nütz, die Gott = se = lig = feit

20

2 6

25

al = len Din = = gen nütz, und hat die Ver = hei = = ßung die = ses ist zu al = len Din = gen nütz, und hat die Ver = hei = = ßung ist zu al = len Din = gen nütz, und hat die Ver = hei = = ßung

25

4 # 6 7 6

30

und des fünf = = ti = gen Le = = bens, die = ses und des fünf = ti = gen Le = = bens, die = ses und des fünf = die = ses und des

30

6 (6)

35 40

und hat die Ver = hei = ßung die = ses

ti = gen Le = bens, und hat die Ver = hei = ßung

fünf = ti = gen Le = bens, und hat die Ver = hei = ßung

35 40

b 6 (3)

45

und des fünf = ti = gen, die = ses und des fünf = ti = gen,

die = ses und des fünf = ti = gen, die = ses und des fünf = ti =

die = ses und des fünf = ti = gen, die = ses

45

50

die = ses und des fünf = ti = gen, fünf = ti = gen Le = = bens.

gen, die = ses und des fünf = ti = gen Le = = bens.

und des fünf = ti = gen, des fünf = ti = gen Le = = bens.

50

(4) (#) (#)

Wann unsre Augen schlafen ein

Heinrich Schütz

Sopran

Wann uns = re Au = gen schla = fen ein, so laß das

Baß

Wann uns = re Au = gen

Generalbaß

Herz doch waf = = = =

schla = fen ein, so laß das Herz

10

= = = = fer sein,

10

doch waf = = = = =

4 (#)

15

mann uns=re Au = gen

= fer sein, mann uns=re Au = gen schla = fen ein, mann uns=re

20

schla = fen ein, mann uns=re Au = gen schla = fen ein, so laß das

Au = gen schla = fen ein, wann uns=re Au = gen

25

Herz doch was = = =

schla = fen ein,

30

= fer sein, mann uns=re

wann uns=re Au = gen

4 3 6 6

35 40

Au = gen schla = fen ein, wann uns = re Au = gen schla = fen

schla = fen ein, so laß das Herz

35 40

ein, so laß das Herz doch waß = = = = =

45 50

= = = = = fer sein, halt ü = ber

45 50

55

halt ü = ber uns dein rech = te

uns dein rech = te Hand, daß wir nicht falln, daß wir nicht falln, daß wir nicht

55

#

Hand, daß wir nicht falln, daß wir nicht falln, daß wir nicht
falln, halt ü = ber uns dein rech = te Hand, daß

5 6 5 6

falln, daß wir nicht falln, daß wir nicht falln in Sünd und
wir nicht falln, daß wir nicht falln, daß wir nicht falln in Sünd und

65 65

(b) 6 # (b) 6 4 #

Schand, daß wir nicht falln, daß wir nicht falln, daß wir nicht falln, daß wir
Schand, daß wir nicht falln, daß wir nicht falln, daß wir nicht falln, daß

70 70

5 6

nicht falln, daß wir nicht falln in Sünd und Schand.
wir nicht falln, daß wir nicht falln in Sünd und Schand.

75 75

5 6 5 6 5 6 5 6 4 # (#)

Das Blut Jesu Christi

Heinrich Schütz

Sopran

Sopran

Baß

Generalbaß

5

Das Blut Je = su Chri =

Das Blut Je = su Chri = sti, des Soh = nes

6 6 6

10

sti, des Soh = nes Got =

Got = = tes, ma=chet uns rein von al = len, von al = len, von al =

10

15

= tes, ma=chet uns rein von al = len, von al = len Sün =

len Sün = den, ma=chet uns rein von al = len, von al = len

15

7 6 7 (#) 6 6

20 25

Das Blut Je = su Chri = sti, des Soh =

den, das Blut Je = su Chri =

Sün = den, das Blut

20 25

7 (#)6 6 6 (b) 7 6

30

= nes Got = = = tes, ma = chet uns rein von

sti, des Soh = nes Got = = tes,

Je = su Chri = sti, des Soh = nes Got = tes, ma = chet uns rein von al =

30

7 9 6 7 6 (4 3)

35

al = len, von al = len, von al = len, von al = len, von al = len

das Blut Je = su Chri =

len, von al = len, von al = len, von al = len, von al = len

35

6 (b)5 6 6

40

Sün = den, ma=chet uns rein von al = len, von al = len, von al =

= = = sti, des Soh = nes Got =

Sün = den, ma=chet uns rein von al = len, von al = len

40

b # 6

45 50

= len Sün = den, ma=chet uns rein von al = = len Sün = den,

= tes, ma=chet uns rein von al = len Sün = den, das

Sün = den, das Blut

45 50

4 (#)3 # b 3 4 3

55

das Blut Je = su Chri = sti, des Soh = nes

Blut Je = su Chri = sti, des

Je = su Chri = sti,

55

7 6 6 3 (6) 4 # (#) 7 6

60

Got = tes, des Soh = nes Got = tes, ma=chet uns rein von al =
 Soh = = nes Got = = = tes, ma=chet uns rein von
 des Soh = nes Got = = = tes, des Soh = =

4 4 3 6 6 (#)3 4 4 (#)3 # 6 5

65

len, von al = len, von al = len Sün = = den,
 al = len, von al = len, von al = len Sün = den, ma=chet uns rein von
 nes Got = = tes, ma = chet uns

6 5 6 5 6 (b)6/4 4 3

70 75

ma=chet uns rein von al = len, ma=chet uns rein von al = len Sün = den.
 al = len, ma=chet uns rein von al = len Sün = = den.
 rein von al = len, ma=chet uns rein von al = len Sün = = = den.

6 4 # (#)

Joseph, du Sohn David

Heinrich Schütz

Sopran

Sopran

Baß

Generalbaß

Jo = = seph, du Sohn Da = vid,

Jo = = seph, du Sohn

Jo = = seph, du Sohn Da = = vid,

6 6 4 # 6

10

Jo = seph, du Sohn Da = = = vid,

Da = vid, Jo = = seph, du Sohn Da = vid, fürch=te dich

Jo = = seph, du Sohn Da = vid,

10

2 (#) 6 6 4 #

15

fürch = te dich nicht, Ma = ri = am dein Ge = mahl zu dir zu neh = men,

nicht, Ma = ri = am dein Ge = mahl zu dir zu neh = = = men,

fürch = te dich nicht, Ma = ri = am dein Ge = mahl zu dir zu neh = = = men,

15

6 6 3 4 (4) 3

20

fürch = te dich nicht, Ma = ri = am dein Ge = mahl zu dir zu neh =

fürch = te dich nicht, Ma = ri = am dein Ge = mahl zu dir zu neh = =

fürch = te dich nicht, Ma = ri = am dein Ge = mahl zu dir zu neh = =

20

6 # 4 #

25

men, denn das in ihr ge = bo = ren ist,

men, denn das in ihr ge = bo = ren ist, das ist von dem

men, denn das in ihr ge = bo = = ren ist,

25

(#) 6 #

30

das ist von dem heil = gen Geist, das ist von dem heil = gen Geist

heil = = gen Geist, das ist von dem heil = = gen Geist und

das ist von dem heil = gen Geist, das ist von dem heil = = gen Geist

4 3 3 4 4 3

35

und sie wird ei = nen Sohn ge = bä = ren, und

sie wird ei = nen Sohn ge = bä = ren, und

und sie wird ei = nen Sohn ge = bä = ren,

6 4/2 6

35

= ren, und sie wird ei = nen

sie wird ei = nen Sohn ge = bä = ren, ei = nen

und sie wird ei = nen Sohn ge = bä =

4 # # # 6

40

Sohn ge = bä = ren, des Na = men sollst du Je =

45

Sohn ge = bä = ren, des Na = men sollst du

ren, des Na = men sollst du Je =

40

45

5 6 4 4 6

50

= = = sus hei = ßen, des Na = men

Je = = sus hei = = ßen, des

= = = sus hei = = ßen, des Na = men sollst du

50

6 # 4 # (#) (b)

55

sollst du Je = sus hei = = ßen, denn er wird sein Volk Je = lig ma =

Na = men sollst du Je = sus hei = ßen, denn er wird sein Volk Je = lig ma =

Je = = sus hei = = = ßen, von

55

8 7 8 6 7 5 # 4 # (#) 5 (#) 6 5 6 # 4 4 #

60 65

chen von ih = ren Sün = den, denn er wird sein Volk

chen von ih = ren Sün = den, denn er wird sein Volk se =

ih = ren Sün = = = den, denn er wird sein Volk se = lig ma =

60 65

(6) 6 # 4 # # # 6

70

se = lig ma = chen von ih = ren Sün = den, denn er wird sein Volk

= lig ma = chen von ih = ren Sün = = den, denn er wird sein Volk

chen von ih = ren Sün = = = den, denn er wird sein Volk

70

6 6 3 4 (4) 3

75

se = lig ma = = chen von ih = ren Sün = = den.

se = lig ma = = chen von ih = ren Sün = = den.

se = lig ma = chen von ih = ren Sün = = = den.

75

6 # # 6 # # 4 (4) # (#)

HEINRICH SCHÜTZ

Kleine geistliche Konzerte

für eine bis fünf Singstimmen und Generalbass

Für den praktischen Gebrauch eingerichtet und herausgegeben von Hans Hoffmann

Fritz Dietrich und Wilhelm Ehmann

Hest 1 (BA 1701)

Eile, mich, Gott, zu erretten / Bringt
her dem Herren / O süßer, o freundlicher /
Ich will den Herren loben allezeit
(Sopran)

Hest 2 (BA 1702)

Bringt her dem Herren / Ich danke dem
Herrn / Was hast du verwirkt
(Alt)

Hest 3 (BA 1703)

Ein Kind ist uns geboren / Wir gläuben
all an einen Gott / Siehe, mein Für-
sprecher ist im Himmel
(Sopran, Alt, Tenor und Bass)

Hest 4 (BA 1138)

Der Herr ist groß / O lieber Herre Gott /
Erhöre mich, wenn ich rufe / Habe deine
Lust an dem Herrn
(Zwei Frauenstimmen)

Hest 5 (BA 1089)

Eins bitte ich vom Herren / O hilf,
Christe, Gottes Sohn / Meister, wir
haben die ganze Nacht gearbeitet
(Zwei mittlere Männerstimmen)

Hest 6 (BA 1704)

Ihr Heiligen lobsinget / Lobet den Her-
ren, der zu Zion wohnet / Herr, ich hoffe
darauf
(Zwei Sopran- bzw. Altstimmen)

Hest 7 (BA 1705)

Ich liege und schlafe / Ich beuge meine
Knie / Ich bin jung gewesen / Fürchte
dich nicht / Himmel und Erde vergehen
(Ein bis drei Bässe)

Hest 8 (BA 1706)

Die Stimm des Herren / Was betrübst
du dich, meine Seele / Ist Gott für uns /
Wer will uns scheiden
(Ein bzw. zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass)

Hest 9 (BA 1707)

Schaffe in mir, Gott / Allein Gott in
der Höh sei Ehr / Nun komm der Hei-
den Heiland / Ich ruf zu dir, Herr Jesu
Christ / Die Seele Christi heilige mich
(Ein bis drei Soprane, Alt, ein bis zwei Tenöre
und ein bis zwei Bässe)

Hest 10 (BA 1708)

Ich hab mein Sach Gott heimgestellt
(Zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass und
fünfstimmigen Capellchor)

Hest 11 (BA 3431)

Die Furcht des Herren / O Herr hilf /
Herr, wenn ich nur dich habe / Ich bin
die Auferstehung
(Zwei Soprane, ein bis zwei Tenöre, Bass)

Hest 12 (BA 3432)

Der Herr schauet vom Himmel / Die
Gottseligkeit ist zu allen Dingen nüt /
Wann unsre Augen schlafen ein / Das
Blut Jesu Christi / Joseph, du Sohn
Davids
(Ein bis zwei Soprane und Bass)

*

BA 1270

Wohl dem, der nicht wandelt im Rat
der Gottlosen
Kleines geistliches Konzert für Sopran und
Generalbass

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

